

Apunts a contrallum Imatges sobre records del desamor

Josep Carles Romaguera

Chungking
Express



Resulta sorprenent en un cineasta que és conegut pels seus rodatges interminables, els quals es reprenen fins i tot quan es troba en la sala de muntatge, que la preparació, el rodatge i el muntatge de *Chungking Express* ocupi només uns dos mesos de la vida de Wong Kar-Wai. Cal ser conscients, llavors, de les particulars circumstàncies que envolten l'elaboració d'aquest film —i que de manera tan directa condicionen el seu resultat— i saber que el cineasta hongkonguès inicia un breu parèntesi, que té molt de via d'escapament, durant l'aturada en la fase de postproducció de *Ashes of time*, la seva personal i complicada incursió en el gènere de les arts marcial. Un breu període en què Wong Kar-Wai es replanteja la possibilitat de poder filmar d'una manera molt més alliberada, aplicant una metodologia més espontània a històries més urbanes i properes per a l'espectador contemporani.

És així com, després d'haver tancat el càsting, amb el compromís de diverses estrelles del cinema i de la música pop, quan el cineasta, juntament amb el seu habitual equip de col·laboradors (Andrew Lau i Christopher Doyle com a operadors i William Chang com a insòlit alhora director artístic i muntador) inicia el rodatge del film amb la càmera en mà pel seu barri de la infància, Tsim Sha Tsui, sense permisos oficials, utilitzant com a set de rodatge els carrers mateixos o la casa de Doyle que servirà d'apartament per un dels protagonistes, el policia núm. 663. Film fet corrents, que no parteix d'un guió prèviament estructurat, sinó que se sot-

met a contínues variacions, que pateix una improvisació rere l'altra, *Chungking Express* és un film que té com a únic punt de partida una estructura de tres episodis, el primer dels quals ha de ser un homenatge a John Cassavetes, mentre que el segon té com a referència Jacques Demy i el tercer apunta al cinema noir de Jean-Pierre Melville. Finalment, Wong Kar-Wai decideix que amb les dues primeres històries ja té el material suficient per acabar el film, de manera que abandona la possibilitat de filmar la tercera història, que precisament serà el germen del film següent, *Fallen Angels*, en el qual es rastregen moltes petjades de *Chungking Express*, en una operació de correspondències i simetries tan habitual en el cineasta.

Com també esdevé habitual en el cinema del hongkonguès, allò que posa de manifest aquest peculiar díptic és el caràcter subversiu del cineasta respecte dels paràmetres genèrics, de manera que allò que s'inicia com una mena de *thriller*, amb una trepidat persecució pels laberíntics i angostos carrers de la ciutat, s'acaba convertint en una comèdia romàntica en què s'imposen els sentiments frustrats i els anhels dels personatges més que l'acció —de fet, els protagonistes d'ambdues històries són policies que passen més temps lamentant-se per la seva desafortunada situació amorosa que no dedicant-se a la seva tasca—. Dos personatges que protagonitzen dues històries que, en principi, de forma explícita presenten un casual nexa d'unió entre el pas d'una a l'altra: mentre en la primera el po-



Chungking Express

licia num. 223 s'enamora d'una misteriosa traficant de drogues que porta una perruca rossa —referència a la *Gloria* de Cassavetes— i que l'ignora; la segona ens mostra com el policia núm. 663 no s'adona que Faye, la cambrera de *Midnight Express*, cafè habitual dels policies per fer un descans, sense coincidir-hi mai, s'ha enamorat d'ell.

Però darrera l'aparent senzillesa de la construcció que posa de manifest *Chungking Express*, si la comparem amb l'anterior *Ashes of time* o amb la seva última obra, *2046*, s'amaga una complexa estructura, en què Wong Kar-Wai estableix el seu habitual joc d'(auto)referències, que lluny de suposar un entremaliat caprici per part seva, esdevé en un recurs que dota el seu discurs de majors i més fonades dimensions psicològiques i sentimentals. Serveixi d'exemple que els tres protagonistes de la segona part del film apareixen fugaçment al llarg de la primera: l'hostessa de vol, l'antiga novia del 663, espera un taxi quan surt de l'aeroport; Faye surt d'una tenda de joguets amb un tigre de peluix que, a la segona història deixarà a l'apartament del 663; finalment, aquest observa repenjat en una barana com el policia num. 223 realitza la seva ronda de vigilància. Tres moments que passen pràcticament desapercebuts però que tenen la seva especial significació si ens plantejem que, tal vegada, els principals motius de la segona història s'estan produint durant el desenvolupament de la primera, la qual cosa serveix per introduir una de les qüestions fonamentals en el cinema de Wong Kar-Wai, com és el temps, moltes vegades no vist des d'una perspectiva cronològica, sinó més bé des d'una postura subjectiva que lliga, així, les sensacions que tenen uns personatges gairebé sempre sotmesos a tristos records, destinats a no trobar-se —per citar Antonioni, un altre referent—.

En canvi, no és aquest joc de correspondències, de miralls lleugerament distorsionats, que té segu-

rament el seu màxim exponent en la trilogia establerta per *Days of being wild*, *Deseando amar* i *2046*, allò que identifica des d'un principi l'espectador com a característic del cinema del seu director, sinó més bé seria el personal estil visual que posen de manifest unes imatges enlluernadores, malgrat alguns insisteixin a parlar de vacu formalisme. Res més lluny de la realitat, encara que no cal negar que Wong Kar-Wai és un cineasta per a qui allò important són les formes més que el contingut, val a dir que aquelles, precisament, són el perfecte transsumpte audiovisual de la substància que nodreix les seves històries, seguint així algunes de les propostes d'un dels seus mestres, Jean-Luc Godard.

D'aquesta manera, si les esquives i fulgurants associacions, les rimes internes que revelen les seves combinades estructures, contribueixen a quallar el discurs, aquest, definitivament, assoleix tota la seva entitat a través d'un es de imatges que juguen amb les acceleracions i els alentits, que en ocasions semblen simples taques de llum i color —la qual cosa els confereix un aspecte abstracte— i que contrasten, mitjançant l'ús de llargues focals, les figures amb un entorn difós. Unes imatges vibrants, d'aspecte inestable, engalzades de forma abrupta a través del muntatge, quan no són literalment esqueixades mitjançant l'ús del *jump-cut* —tall fet dins la mateixa presa—. Un treball audiovisual, un exercici d'exhibicionisme formal que transmet de forma sorprenent una sensació d'immediateza i frescor alhora que revelen el plaer d'estar filmant.

Unes imatges, les de Wong Kar-Wai que es perllonguen en la memòria cinèfila, de la mateixa manera que el dolor i les frustracions davant l'impossibilitat d'assolir l'amor, repercuteixen en la memòria dels personatges. És, la memòria, uns dels aspectes principals del cinema del director de *Happy Together* i és a través dels seus recursos visuals, producte, això sí, de la intervenció d'indispensables col·laboradors, com l'operador Christopher Doyle o el muntador William Chang, com millor posa de manifest aquesta qüestió —al marge del peculiar ús d'una veu en *off* interna que despulla els personatges amb insòlites manifestacions—. Serveixi d'exemple una de les més enigmàtiques imatges del film, aquella en què el núm. 663 queda ubicat a l'esquerra de l'enquadrament, apartat i assimilant el que intuïm —l'acomiadament de Faye— mentre que la resta de gent circula frenèticament per davant del *Midnight Express*. L'esbalaïdor contrast entre els moviments alentits del policia i l'anar i venir accelerat de la multitud posa de manifest la dialèctica entre el transcórrer vital de la ciutat, caòtic i frenètic, i l'estat emocional del personatge, submergit en la soledat i absolutament al marge de tot allò que l'envolta. És aquesta la imatge exacta per definir aquest film i tal vegada tot el cinema de Wong Kar-Wai. ■

BIBLIOGRAFIA

Heredero, Carlos F. *La herida del tiempo: el cine de Wong Kar Wai*. Ed.47 Semana Internacional de Ciné, Valladolid 2002.